



**Marges**

Revue d'art contemporain

**05 | 2007**

**L'exposition sous toutes ses formes**

---

## Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005

*Contemporary Art Biennials Politics, 1990-2005*

**In-Young Lim**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/701>

DOI : 10.4000/marges.701

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2007

Pagination : 9-21

ISBN : 978-2-84292-249-8

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

In-Young Lim, « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges* [En ligne], 05 | 2007, mis en ligne le 15 juin 2008, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/701> ; DOI : 10.4000/marges.701

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

---

# Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005

*Contemporary Art Biennials Politics, 1990-2005*

In-Young Lim

---

- 1 Dans le cadre de ce numéro de la revue *Marges* consacré à la notion d'exposition, il nous a paru intéressant d'aborder non pas le sujet de l'exposition en tant que telle mais, plutôt, d'aborder la question de la postérité du concept d'exposition, envisagée notamment sous l'angle des manifestations périodiques consacrées à l'art contemporain (les biennales, triennales, quadriennales et autres), que nous désignerons ici du terme générique de biennales, cas le plus courant.
- 2 La question que pose l'existence des biennales est celle de la répétition d'une manifestation dédiée à l'art contemporain qui peut très vite devenir une course au renouvellement ou à la recherche effrénée de « ce qui vient de sortir ».

## Multiplication des biennales

- 3 « Une biennale d'art contemporain, il n'y aura bientôt plus que Paris qui n'en aura pas ! » dit André Rouillé dans un éditorial sur la mondialisation de l'art<sup>1</sup>.
- 4 Comme le notent de nombreuses critiques, nous assistons depuis une quinzaine d'années à une multiplication des biennales sur un rythme inconnu jusque-là. Nous sommes en mesure de dire que contrairement à ce qui a parfois été écrit, le nombre de nouvelles biennales créées entre 1990 et 2005 est certainement plus proche de cent que de vingt<sup>2</sup>. Encore ne sommes-nous pas certains d'avoir recensé ces manifestations de manière tout à fait exhaustive.
- 5 Cette multiplication amène l'observateur de la scène artistique internationale à s'interroger sur les raisons qui sous-tendent ce développement sous tous azimuts. Naturellement, les idées de globalisation et de mondialisation connaissent une grande fortune aujourd'hui et permettent de fournir une réponse rapide mais celle-ci demeure

sommaire et imprécise. À part dans le cas très médiatisé de la Biennale de Tirana réalisée pour moins de 30 000 dollars, les implications financières d'une biennale sont le plus souvent conséquentes, voire énormes. Elles sont telles que les organisateurs de ces manifestations ne peuvent les ignorer compte tenu de leur mode de financement, lié pour l'essentiel au mécénat ou aux subventions publiques<sup>3</sup>.

- 6 C'est la volonté d'élucider les raisons de ce phénomène de multiplication des biennales qui nous a amenés à nous pencher sur les politiques élaborées puis mises en œuvre par les biennales nouvellement créées. Le contexte se révèle d'année en année plus marqué par une concurrence sévère qui devrait suffire à décourager les projets les plus fragiles. La courbe statistique montre d'ailleurs une progression non pas linéaire mais plutôt une succession d'accélération, entrecoupées de ralentissement brutaux, qui n'est pas sans analogie avec les courbes des cours de bourse, en particulier la courbe dite de « stop-and-go ».
- 7 Le rythme d'apparition de ces biennales s'est accéléré modérément entre 1990 et 1992 avec un sommet en 1993 puis, de nouveau, avec une consolidation à un niveau stable de 1996 à 1999. Une croissance modérée caractérise les années 1994 à 2000 avec un point culminant en 2001. Depuis 2002, voire même depuis 1999, la physionomie de la courbe donne l'image de cycles très courts – d'une durée de deux à trois ans – à la progression et aux ralentissements abrupts, laissant l'observateur se poser la question de savoir jusqu'à quand une expansion aussi chaotiquement rythmée peut se prolonger. Selon les deux critiques cités précédemment, « l'existence d'une biennale – “[dont la] raison d'être relève moins de l'art que de la politique et de la diplomatie” – n'a qu'en partie à voir avec l'art proprement dit<sup>4</sup>. ».
- 8 Cette extension des biennales d'art contemporain, envisagé comme une mondialisation du phénomène, contribue naturellement à accroître la visibilité de l'art et des artistes contemporains. Cette multiplication des biennales répond peut-être aussi – et en partie – à une demande non-formulée du public désireux d'accéder à l'art de son époque.
- 9 Il nous semble nécessaire de comprendre les événements qui se déroulent actuellement sur la scène artistique mondiale et qui accompagnent ou justifient le nombre croissant des biennales. C'est pourquoi, laissant de côté les aspects strictement artistiques et esthétiques, nous avons choisi de nous concentrer sur la détermination des politiques mises en œuvre et sur celle suivie par les organisateurs des biennales de création récente.

## La « biennalisation » de l'art contemporain

- 10 Si les trois aspects politique, artistique, esthétique des biennales s'avèrent étroitement liés, il nous a cependant paru préférable d'isoler celui des éléments qui est le plus à même de donner les clés du développement mondial des biennales. Au-delà des courants artistiques et des critères esthétiques, l'étude de la politique des biennales d'art contemporain nous permet de mettre au jour certains des éléments, de nature artistique ou non, qui orientent indubitablement le développement des biennales. Ces éléments souvent étroitement imbriqués induisent une certaine logique qui peut différer notablement de la seule logique artistique ou esthétique.
- 11 À l'heure où des critiques parlent d'une « biennalisation<sup>5</sup> » en croissance rapide de l'art contemporain, il paraît même possible de parler d'un syndrome biennal. Il existe des séminaires, des *workshops*, des congrès et des foires pour les spécialistes d'art ; pour le

grand public, il n'y a guère de manifestations consacrées à l'art contemporain, si ce n'est quelques expositions ponctuelles. Et ces expositions ne prennent pas le pari de la durée et de la répétition qu'implique la création d'une biennale.

- 12 L'institution que constitue une biennale représente un élément indispensable de l'action artistique et une formule actuellement indépassable. Elle est aujourd'hui un passage obligé, comme pouvaient l'être les Salons du 19<sup>e</sup> siècle. Dans une certaine mesure, la création d'une biennale constitue une réponse à un phénomène de mode, mais la biennale une fois créée ne peut s'accommoder du caractère essentiellement éphémère de la mode qui a pu contribuer à sa création. De la résolution de cette contradiction entre immédiateté et long terme dépend l'avenir d'une manifestation qui s'inscrit par définition dans la durée.
- 13 De plus en plus de critiques reprochent aux biennales de se contenter souvent de présenter les mêmes artistes, invités par les mêmes commissaires, exposant les mêmes œuvres. Cette pratique rend palpable un risque d'homogénéisation de l'art contemporain présenté dans ces manifestations. Il est vrai qu'un certain nombre de commissaires ont à leur actif près d'une dizaine de biennales d'envergure internationale ; circonstance de nature à accentuer le risque d'uniformisation des biennales et partant, celui de la désaffection du public.
- 14 Les biennales se sont développées, pour un observateur extérieur à la scène artistique mondiale, de manière désordonnée voire anarchique. Cependant, il va de soi que cette impression est trompeuse. La politique de chaque biennale, déterminée selon les cas par les fondateurs, les autorités publiques ou des fondations privées, ne peut en aucun cas faire abstraction des considérations culturelles, religieuses, politiques, diplomatiques ou financières qui constituent son environnement<sup>6</sup>. La politique d'une biennale vise à assurer son insertion harmonieuse dans un environnement complexe ainsi que sa propre pérennité. Elle permet par ailleurs la promotion de l'art, et pour de nombreux professionnels, l'adhésion du public et l'adéquation de la manifestation avec les différents impératifs culturels, financiers, politiques et diplomatiques. L'incidence du facteur financier est loin d'être nulle, à une époque où la rentabilisation rapide d'un investissement constitue le principal critère de survie de la manifestation qui en bénéficie. Les exemples malheureux des dernières Biennales de Paris en 1985 et de Johannesburg en 1997 sont là pour le prouver. En son temps, la politique du Salon officiel avait suscité des salons parallèles, comme le Salon des Refusés. De même, les Expositions universelles ont vu se développer en parallèle des foires internationales spécialisées, beaucoup moins coûteuses et qui attirent pourtant beaucoup de public.
- 15 Par ailleurs, la tendance à l'événementialisation pour cause de rentabilisation impérieuse est favorisée par le développement récent du tourisme culturel. Celui-ci fait l'objet de nombreuses critiques en raison de son caractère superficiel de phénomène de masse, avec des touristes « faisant » les biennales comme d'autres « font » les musées ou les pays. Pourtant, dès lors que la fréquentation du public est ce qui détermine le succès d'une biennale, il paraît injustifié de reprocher à ce même public son absence de culture dans un domaine naguère réservé aux initiés. Sur ce point, la politique des biennales varie dans de très grandes proportions, depuis l'absence totale de médiateurs entre les œuvres et le public jusqu'à leur présence en surnombre.
- 16 La contradiction entre un art ésotérique ou élitiste et un public élargi qui en garantit la survie doit être dépassée. Il existe en effet des manifestations comme les foires d'art contemporain réservées aux seuls spécialistes, experts, marchands, collectionneurs,

artistes<sup>7</sup>. L'objectif des biennales ne peut donc être que celui d'une vulgarisation de l'art contemporain, entendue au sens noble du terme. Certaines biennales récentes, sur lesquelles nous reviendrons, ont ainsi entendu le rôle qu'elles ont à jouer, en direction tant du public que des milieux artistiques locaux.

## Les Salons : un précédent historique

- 17 Une politique « biennale » conçue dans et pour le contexte italien de 1895 est-elle encore – et si oui, dans quelle mesure – applicable aujourd'hui ?
- 18 L'absence de politique d'une biennale ou bien l'inadéquation entre l'objectif à atteindre et la politique retenue pour y parvenir conduisent à l'échec de certaines manifestations. L'histoire des salons pourrait d'ailleurs servir d'exemple – ou de mémorandum des erreurs à éviter – aux actuels dirigeants des biennales. Les salons ont en effet connu une montée en puissance progressive, suivie d'une période qui a consacré leur très grande importance, peu avant d'entamer leur déclin. Leur multiplication dans les années 1880 en raison même de leur succès n'est probablement pas étrangère à leur disparition au début du 20<sup>e</sup> siècle. Les Salons ont permis aux amateurs éclairés comme aux curieux peu cultivés de découvrir l'essentiel de la création artistique en France et par la suite à l'étranger. Ils donnent dans le même temps naissance à la critique d'art. Ils ont parfois été l'occasion de conflits qui ont totalement redessiné le monde de l'art de l'époque. De nos jours, il ne semble pas que les biennales provoquent des débats d'une intensité analogue à celle qui caractérisa, par exemple, l'apparition des impressionnistes ni même les débuts « scandaleux » de la Biennale de Venise.
- 19 Les biennales sont aujourd'hui, comme les salons en leur temps, le lieu où les artistes présentent leurs dernières créations et, parfois, où ils peuvent se faire connaître ou reconnaître. Encore qu'actuellement, l'impression générale éprouvée lors de la visite de plusieurs biennales d'importance conduit à penser que la sévérité des jurys des salons a été remplacée par une certaine frilosité des commissaires d'exposition devant la nouveauté – frilosité encore aggravée par les impératifs de rentabilité. Comme le constate Paul Ardenne, « la position prospective des débuts se dissout ou ne demeure qu'à des fins de faire-valoir, d'alibi ou d'anecdote<sup>8</sup> ». Notons une exception à ce constat avec la biennale du Whitney pour laquelle les membres du collège des commissaires ont passé six mois à sillonner les routes des États-Unis<sup>9</sup> pour voir les artistes et leurs œuvres.

## La « *quest-list* des curateurs »

- 20 Le circuit des biennales est devenu de plus en plus important, cependant que le risque d'homogénéisation et d'internationalisation de l'art tend mécaniquement à s'accroître<sup>10</sup>. Les éléments d'art contemporain exposés lors des biennales sont en effet le fruit des choix d'une « caste » de commissaires numériquement très faible dont l'importance est inversement proportionnelle à son nombre.
- 21 Les commissaires sont souvent critiqués en raison de leur très grande influence et du pouvoir qui leur est prêté de « faire » ou « défaire » les artistes. Ils sont d'autre part limités dans leur liberté de choix en raison des orientations retenues par les fondateurs des biennales et la quasi-obligation de succès qui leur est imposée. De là probablement la tendance de certains commissaires à recourir – quelle que soit la latitude à laquelle se

déroule la biennale – aux recettes et aux techniques ayant fait la preuve de leur capacité de mobilisation du public. Dès lors, il ne semble pas que la diversité des situations artistiques locales ait pu constituer un élément d'un poids suffisant pour assurer la variété d'un type de manifestation aux destinées desquelles préside un collège restreint. La « guest list des curateurs<sup>11</sup> » dont parle Catherine Francblin existe déjà dans les faits et son influence est redoutable pour un artiste quand il n'y figure pas. En conséquence, les biennales « présentent souvent les mêmes noms, qu'il s'agisse des artistes ou de leurs sélectionneurs, super-animateurs culturels souvent solidaires les uns des autres<sup>12</sup> ».

- 22 Il est parfois soutenu que l'inflation actuelle de biennales d'art contemporain serait en grande partie liée à un réel dynamisme de la scène locale<sup>13</sup>. Il faudrait alors admettre que la scène artistique de l'ensemble du continent africain est moins dynamique que celle de la seule Corée du Sud ; la Biennale de Johannesburg ayant disparu dès la fin prématurée de sa seconde édition en 1997. Un bémol est d'ailleurs apporté à cette considération par un autre critique qui constate qu'il ne s'agit pas tant du dynamisme de la scène artistique locale que des invitations répétées adressées aux mêmes artistes « qui marchent [et qui] sont trop sollicités<sup>14</sup> ».
- 23 De nos jours, s'il existe en effet nombre de possibilités pour un artiste de se faire connaître, la participation à une biennale constitue une forme de consécration, laquelle sera d'autant plus remarquée qu'il aura remporté un prix. Si nul ne peut réellement élucider les motifs qui président à l'invitation d'un artiste lors d'une manifestation, il est à remarquer qu'un artiste comme Éric Boulatov, après sa sélection en 1988 pour la Biennale de Venise dans la section Aperto réservée aux jeunes artistes, a pu exposer au Centre Pompidou la même année, présenter ses œuvres dès l'année suivante à la Galerie de France à Paris et participer, en 1989 également, à la célèbre exposition « Les Magiciens de la terre » organisée par Jean-Hubert Martin<sup>15</sup>.
- 24 À la différence des critiques d'art engagés du passé, le critique d'art actuel, – en sa qualité de spécialiste dont le travail s'effectue en relation étroite avec certaines institutions ou manifestations – fait plutôt figure de promoteur des artistes. Quant au Salon, il a succombé à ses nombreuses contradictions entre la volonté d'émancipation des artistes face aux jurys et l'oppression pratiquée par ces derniers, à une époque où l'art prenait une nouvelle signification. Aujourd'hui « la biennalisation de l'art », telle qu'elle est mise en scène par une revue comme *Flash Art* et son directeur-rédacteur en chef Giancarlo Politi ne plaide pas particulièrement en faveur des biennales de création récente. Pas plus que la supercherie<sup>16</sup> exécutée sous le nom de Toscani à la Biennale de Tirana ou l'invention d'une biennale caraïbe imaginaire par Maurizio Cattelan<sup>17</sup>.
- 25 Si le Salon a sans aucun doute été l'un des premiers et des plus importants des nombreux facteurs qui firent de Paris la capitale des arts pendant si longtemps, il ne semble pas que l'absence de biennale à Paris depuis 1985 ait eu une influence néfaste sur le statut culturel de la capitale française. Dès lors, l'apport d'une biennale à un environnement culturel peut être relativisé, sauf s'il s'agit d'une création dans une région totalement dénuée d'infrastructures consacrées aux activités artistiques, comme dans le cas de Buenos Aires en Argentine ou de Cetinje au Monténégro.
- 26 De même que le Salon a été créé à l'origine pour montrer des œuvres d'art et a constitué de ce fait un observatoire idéal de l'évolution de l'art et des artistes, les biennales d'art contemporain actuelles constituent un instantané de l'état de la création artistique récente. La différence entre le jury d'un salon et les commissaires des biennales est peut-

être une différence de légitimité, les jurys ayant souvent été composés d'artistes primés, ce qui n'est pas nécessairement le cas des commissaires de nos jours.

- 27 Il est difficile pour les concepteurs des biennales les plus récentes de ne pas s'interroger sur l'applicabilité aujourd'hui d'une politique « biennale » héritée du contexte italien de 1895. La Biennale de Venise fut créée pour lutter contre la crise économique et attirer les touristes. Cette manifestation, prévue à l'origine comme un événement ponctuel, avait particulièrement bien « marché ». Il fut donc décidé de transformer cette exposition en biennale ; en quelque sorte de « biennialiser » l'exposition. Aujourd'hui, l'attrait pour la répétition d'une manifestation réussie demeure valable mais il se double d'un autre motif : la tendance à la globalisation amène les responsables à vouloir adapter chez eux ce qui leur a paru « marcher » dans les pays qu'ils ont visités.
- 28 Par exemple, la création de la Biennale de Pékin s'est décidée après la visite des membres de l'Institut des Beaux-Arts de Chine à la Biennale de Dhaka<sup>18</sup>, au Bangladesh.

## Pérennisation d'une biennale

- 29 L'art contemporain est d'une approche difficile, il peut même apparaître comme élitiste. La biennale constituerait donc un moyen de légitimer cette forme ésotérique d'art en même temps qu'un espace ouvert au public et qui lui permet de se familiariser avec les dernières tendances de la création. Dans cette perspective, l'institution et la participation de médiateurs entre le public et les œuvres – ainsi que le choix de commissaires issus du public à la 5<sup>e</sup> édition de la Biennale de Gwangju (Corée) –, constituent des innovations dont les incidences, difficiles à évaluer sur la fréquentation des biennales et la compréhension de l'art contemporain, doivent être étudiées avec soin.
- 30 Nous avons vu par ailleurs qu'il arrive que des biennales disparaissent pour cause de déficit économique, de désaffection ou d'indifférence du public, ou encore de négligence à l'égard de la vie artistique locale. Par exemple, l'aspiration des artistes africains à davantage de visibilité internationale fut déçue par la Biennale de Johannesburg, aussi bien en raison de l'occidentalisation de l'édition de 1995, que de sa créolisation<sup>19</sup> en 1997. Un exemple très éloquent de l'indifférence fatale du public fut donné par la dernière édition de la Biennale de Paris en 1985. Des investissements très conséquents avaient été consentis. Mais la présence d'un public très clairsemé a amené à la non-reconduction de l'expérience, conduisant à la disparition de la Biennale de Paris à cette date.
- 31 Dans ce contexte, il est permis de se demander pourquoi il y a des biennales que certains – particuliers ou organismes – souhaitent ressusciter. Il est acquis depuis peu qu'une réunion de responsables officiels français envisagerait de faire revivre la Biennale de Paris, considérée comme nécessaire. Toutefois, le projet n'est encore qu'à l'état d'ébauche. Le poids des variables économiques et politiques se fait également sentir ailleurs, à des degrés divers, retardant parfois la tenue de la manifestation ou conduisant à son annulation. Nous l'avons vu pour Gwangju en raison de la crise économique et même une institution comme la Documenta de Kassel avait subi le contrecoup des mouvements de l'année 1968.
- 32 La création d'une biennale ne paraît pas pouvoir se faire sans tenir compte de l'environnement politique et socioculturel, à moins de bénéficier d'un très fort soutien politique et financier qui ne se dément pas, comme pour la Biennale du Caire. Il paraît judicieux aussi d'essayer de limiter la distance – ressentie ou réelle – entre le public et

l'art contemporain, comme cela a été fait à Gwangju. Le parti pris de mise à l'écart de la scène artistique locale, dans cette dernière ville tout comme à Johannesburg, a fait la preuve de sa nocivité. La nécessité de l'action éducative des biennales en direction du public ou des artistes a été mise en évidence par la Biennale de Buenos Aires ou celle de Cetinje. Dans ces deux cas de régions situées très à l'écart des circuits de l'art contemporain, cette formation constitue un préalable indispensable. Une certaine souplesse s'avère nécessaire pour ne pas rompre l'équilibre des facteurs qui ont permis de donner naissance à une biennale.

- 33 La réussite d'une biennale ne peut se limiter à la réunion de « grandes peintures », qu'il s'agisse d'artistes ou de commissaires. Cela est vrai, même si des organisateurs donnent carte blanche à certains commissaires très connus, dont le seul nom leur paraît suffire pour attirer professionnels et public profane.
- 34 Nous avons constaté l'absence de collaboration entre les différentes biennales. Peut-être ce besoin n'existe-t-il pas réellement, puisqu'elles sont organisées par un très petit nombre de commissaires se connaissant entre eux et choisissant les artistes invités. De ce fait la collaboration qui s'établit est interpersonnelle plutôt qu'institutionnelle. La critique souligne parfois que la biennale devient la chose du ou des commissaires qui l'ont en charge. Il n'est pas interdit de penser qu'une collaboration des « biennales établies » avec des biennales à visées essentiellement éducatives permettrait d'élargir le public. C'est celui-ci qui – en dernière analyse – détermine la survie d'une manifestation : la politique suivie par une biennale ne doit donc pas oublier d'en tenir compte.
- 35 La présente étude s'est pour l'essentiel limitée à la politique suivie par les biennales d'art contemporain, sans s'appesantir sur les problèmes relevant des domaines de l'esthétique ou de l'art. Encore que la question puisse se poser de savoir si le choix récurrent des mêmes commissaires sélectionnant les mêmes artistes ne relève pas au fond d'une démarche esthétique délibérée, tendant à la diffusion généralisée d'un art « biennalisé » et « internationalisé ». Ce sera précisément l'objet de notre prochain travail de recherche.
- 36 Nous avons en effet remarqué une caractéristique relative au format des œuvres présentées. Dans une exposition de facture classique, l'espace dévolu à une installation ou à une projection vidéo conserve des proportions raisonnables. Dans le cadre d'une biennale, règne une forme de démesure destinée à assurer la visibilité des artistes « locomotives » de l'art contemporain invités pour en assurer le succès. Les installations créées spécifiquement, ou répliquées en modèle géant pour l'occasion, occupent alors un très grand espace. C'est le cas en particulier des projections vidéo.
- 37 Un autre effet de la biennalisation de l'art paraît affecter la créativité de l'artiste. Le fait pour un artiste d'être choisi pour participer à une biennale semble le conforter dans la démarche qui lui a permis de se faire connaître. Dès lors, le commissaire qui invite l'artiste souhaite exposer tout ou partie des œuvres qui ont fait sa notoriété, ce qui peut contribuer à éloigner celui-ci de l'exploration de nouvelles voies. Le succès attaché à une période de la production de l'artiste est de nature à entraver ou à paralyser le renouvellement de son inspiration et à saper sa volonté d'entreprendre de nouvelles recherches. Une remise en question peut apparaître trop risquée compte tenu des enjeux et de la difficulté inhérente à cette démarche.
- 38 La persistance de cette attitude ne va pas sans susciter un questionnement. Il apparaît naturel pour un commissaire de ne pas se séparer des artistes qui marchent – têtes d'affiche – devenus de véritables garants du succès de la biennale à laquelle ils



participent. Cette absence de prise de risque est compréhensible, elle s'avèrera peut-être, à long terme, dommageable aussi bien pour l'art que pour les artistes. En effet, la répétition fréquente d'une démarche donnée s'apparente à la mise en œuvre de « procédés » et contribue surtout à éviter toute remise en question de la part du commissaire.

- 39 L'influence de la biennalisation ne doit pas, par ailleurs, faire oublier l'incidence pernicieuse de la mondialisation. Sur la scène internationale de l'art contemporain, les critères du goût artistique vont suivre l'évolution propre aux grandes capitales artistiques. D'autant que la plupart des artistes qui ont étudié dans ces capitales tendent à produire un art standardisé, dépourvu des spécificités locales de leur région d'origine. Cette évolution a d'ailleurs donné naissance à un art qualifié par certains d'art « international ». Aux lieu et place d'une fécondation croisée des traditions locales et des enseignements internationalisés dispensés aux artistes, le résultat paraît consacrer la victoire de la mondialisation de l'art, au moins dans le cadre des biennales. Cette internationalisation uniformisante pose alors le problème de l'identité de l'artiste et de son art ainsi que celui de la déperdition des traditions non enseignées.
- 40 Il est très possible, voire probable, que pour des raisons conjoncturelles – notamment la volonté de rattrapage des pays développés en matière artistique – la tendance à l'imitation ait conduit de nombreux artistes à « renier » les traditions artistiques qui étaient les leurs. Le fait d'avoir étudié en Occident n'est certainement pas étranger à cette dépréciation des traditions qui ne font pas l'objet d'un tel enseignement. La mondialisation de l'art et par suite celle des biennales d'art contemporain pourrait aboutir à donner l'impression au public que les biennales sont interchangeables.

---

## ANNEXES

### Dates de création des biennales d'art contemporain 1895-2005

**1895**

Venise (Italie)

**1907**

Biennale peinture américaine, Corcoran (États-Unis)

**1927**

Esposizione Quadriennale d'Arte Antepima Naples,

**1932**

Whitney (États-Unis)

**1951**

São Paulo (Brésil)

**1955**

Documenta Kassel (Allemagne)  
Biennale d'Alexendrie (Égypte)

**1959**

Paris (France)

**1963**

International Biennale of Graphic Design in Brno

**1968**

Inde Triennale (Inde)

**1970**

Festival d'art de Reykjavik Triennial (Islande)

**1970-2001**

Bienal de Grabado

**1973**

Sydney (Australie)

**1977, 1987**

Skulptur Projekte Munster (Allemagne)

**1978**

Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira

**1979**

Baltic Triennial of International Art (Vilnius, Lituanie)  
Biennale Internationale de l'Image de Nancy (France)

**1980**

Bijenale vizuelnih umetnosti Biennale des Arts visuels (Pancevo)

**1981**

Asian Art Biennale Bangladesh (Dhaka, Bangladesh)

**1983**

Breslau Art Int. Biennale Médias wro (Pologne)  
Internationale Triennale Kleinplastik Fellbach (Allemagne)

**1984**

La Havane (Cuba)  
Le Caire (Égypte)

**1985**

Biennale de l'image en mouvement Genève (Suisse)  
Majdanek Triennial International D'Art (Pologne)  
Bucarest Les Jeunes Artistes Bisannuels (Roumanie)

**1987**

Istanbul (Turquie)  
International Painting Biennial Cuenca (Équateur)

**1989**

Internationale Foto triennale Esslingen (Allemagne)

**1990**

Osaka Triennale (Japon)  
Fotofest Houston (États-Unis)  
Biennale d'art actuel de Québec (Canada)

**1991**

Lyon (France)  
Cetinje (Monténégro)

**1992**

Dakar (Senegal)  
Taipei (Taiwan)  
Caraïbe (Saint-Domingue, République Dominicaine)

**1993**

Triennale Asie-Pacifique (Brisbane, Australie)  
Sharjah (Émirats Arabes Unis)  
Werkleitz (Allemagne)  
Biennale mondiale de sculpture numérique  
Biennial exhibition of Hawai'i artists  
Artline Borken (Allemagne)  
Clemenger Triennale Melbourne (Australie)

**1994**

Art Focus Jerusalem (Israel)  
Santiago Bienal de Video y Nuevos Medios (Chili)  
Biennale d'art contemporain de Nouméa (Nouvelle-Calédonie)

**1995**

Gwangju (Corée)  
Johannesburg (Afrique du Sud)  
Tokyo (Japon)  
Santa Fe (New Mexico, usa)

**1996**

Shanghai (Chine)  
Manifesta (Hollande)  
Biennale itinérante Artgenda (Danemark)  
Photobiennale de Moscou (Russie)  
Ars Baltica Triennial of Photographic Art

**1997**

Mercosul (Brésil)  
Florence (Italie)  
Ibero American Biennial (Lima, Peru)  
Periferic Biennial (Iasi, Roumanie)  
Louvain (Belgique)

**1998**

Guymri (Arménie)  
Berlin (Allemagne)  
Montréal (Canada)

Élan fest nordic art contemporain Mousse (Norvege)  
Biennale Méditerranéenne des Arts de Tunis (Tunisie)

**1999**

Triennale Fukuoka (Japon)  
Liverpool (Grande Bretagne)  
Art International Médias Toronto Biennale (Canada)  
Skulptur Biennale Munsterland (Allemagne)  
Boston Cyberarts Festival (États-Unis)

**2000**

Media\_city Seoul (Corée)  
Triennale d'Echigo-Tsumari (Tokamachi, Japon)  
Londres (Grande Bretagne)  
Kulturburo (Danemark)  
Grand Torino (Italie)  
Buenos Aires (Argentine)

**2001**

Auckland Triennial (Nouvelle-Zélande)  
Triennale de Yokohama (Japon)  
Chengdu (Chine)  
Valence (Espagne)  
Barcelona Art Report (Espagne)  
Göteborg Ideologia nordic contemporary art (Suède)  
Tirana (Albanie)  
Albisola Biennale céramique art contemporain (Italie)  
Quadrennial of Contemporary Art Gent (Belgique)

**2002**

Art grandeur nature Seine-Saint-Denis (France)  
Busan (Corée)  
Guangzhou Triennale (Chine)  
Ceará America (Fortaleza, Brésil)  
Huttenberg Karnten (Carinthie, Autriche)

**2003**

Pékin (Chine)  
Prague (République Tchèque)  
cp Open Biennale (Jakarta, Indonesia)  
Trnava des Plakats Internationale Triennale (Slovaquie)  
Absolut l.a. International Art Biennale D'invitation (États-Unis)  
Kyoto Biennale (Japon)  
Triennial of Photography and Video New York (États-Unis)

**2004**

Seville (Espagne)  
Belgrade Bisannuel des Jeunes Artistes (Serbie)  
Lodz (Pologne)

**2005**

Guangzhou Biennale Photographie (Chine)

Moscou (Russie)  
 Prévue Luanda Triennial (Angola)  
 Osnabrueck Festival Européen D'Arts De Médias  
 Festival international Glasgow art visuel contemporain  
 Madrid Abierto (Espagne)  
 Biennale d'arts des Arts visuels de Douala (Cameroun)  
 Biennial of New Visual Art Performance n.y (États-Unis)

## NOTES

1. André Rouillé, « Mondialisation de l'art », paris-art.com, 26 juin 2003, consultable à l'adresse Internet suivante : [http://www.paris-art.com/edito\\_detail-andre-rouille-25.html](http://www.paris-art.com/edito_detail-andre-rouille-25.html)
2. Paul Ardenne, « L'Art mis aux normes par ses biennales », *Art press*, n° 291, juin 2003, p. 40.
3. Il y a quelques exceptions : le Whitney Museum ou la Fondation pour l'art et la culture d'Istanbul, qui sont issus de financements privés.
4. Paul Ardenne, *art. cit.*, p. 44.
5. Ann Wilson Lloyd, "Rambling Round a World That's Gone Biennialistic", *New York Times*, 3 mars 2002, p. 34. Voir aussi Paul Ardenne, *art. cit.*, p. 42.
6. Cette recherche constitue d'ailleurs le premier jalon d'un travail de plus grande ampleur, lequel portera sur le concept d'événementialisation de l'art contemporain qui paraît aujourd'hui promis à un bel avenir.
7. Seule la fiac de Paris fait visiblement exception devenant un événement grand public.
8. Paul Ardenne, *art. cit.*, p. 44.
9. Michael Uping, Valerie Cassel, Hugh M. Davies, Jane Farver, Andrea Miller-Keller et Lawrence R. Rinder, *Whitney Biennial 2000: Curator's Introduction*, New York, ed. Whitney Museum of American Art, 2000, p. 29.
10. Paul Ardenne, *art. cit.*
11. Catherine Francblin, « À quoi servent les biennales d'art ? », *Beaux Arts magazine*, n° 181, juin 1999, p. 90.
12. Paul Ardenne, *art. cit.*, p. 44.
13. Catherine Francblin, *art. cit.*
14. Jean-Hubert Martin, cité par Catherine Francblin, *art. cit.* p. 88.
15. Catherine Francblin, « Paradoxes de la mondialisation », *Art press spécial « Écosystèmes du monde de l'art »*, n° 22, 2001, p. 163.
16. Des artistes anonymes se faisant passer, par courrier électronique, pour le photographe Oliviero Toscani à l'insu de ce dernier, ont obtenu de Giancarlo Politi un co-commissariat assumé sous cette identité d'emprunt. Ils ont fait exposer des « œuvres » d'un goût douteux, attribuées à des artistes qui n'existent pas.
17. À la 6<sup>e</sup> biennale caraïbe, Cattelan s'était contenté d'inviter quelques amis pour faire la fête. Voir Paul Ardenne, *art. cit.*, p. 42 et 44.
18. Carol Lu, « First Beijing Biennale », *Flash Art*, n° 233, novembre — décembre 2003, p. 41 et 50. En anglais, la graphie ancienne Dhaka a été conservée.
19. Paul Ardenne, *art. cit.*, p. 44.

---

## RÉSUMÉS

Les biennales d'art contemporain se sont considérablement développées ces dernières années au point de parler d'un phénomène de « biennialisation ». Cet article choisit de centrer son observation sur les politiques suivies dans ces manifestations, afin d'éclaircir les raisons de son émergence. À terme, cette tendance pourrait conduire à interroger la postérité du concept-même d'exposition.

The number of contemporary art biennials has greatly increased in the past few years, to a point where one starts speaking of a “biennialization” phenomenon. This meticulous article chooses to focus on the policies adopted in these manifestations, in order to bring light upon the reasons for a trend that could eventually challenge the very notion of exhibition.

## AUTEUR

**IN-YOUNG LIM**

Doctorante en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris I.